دوفصلنامه تخصصی مطالعات داستانی، سال پنجم، شماره سوم، بهار و تابستان ۱۳۹۷، صفحات ۲۴-۷

جریان سیال ذهن مؤلفهٔ سه رمان نو *ملکوت*، *شازده احتجاب* و *آیینه‌های دردار*

مریم افرافر*/ محمد فولادی**

دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۲/۲۰
پذیرش: ۱۳۹۹/۰۹/۰۲

چکیده

رمان نو جریانی مهم در رمان‌نویسی است که رمان‌نویسی سنتی را پشت سر می‌گذارد و هر آنچه مربوط به سنت و گذشته است را از محتوا و ساختار به دور می‌افکند. این جریان به‌رغم اینکه بیش از سه دهه نپایید، اما تأثیرات پایداری داشت و بسیاری از رمان‌هایی که پس از این جریان پدید آمدند، با رمان کلاسیک فاصلهٔ زیادی داشتند. جریان سیال ذهن یکی از شیوه‌های زاویه دید است که از مؤلفه-های مهم رمان نو است و به بیان احساسات، اندیشه‌ها و ذهنیات درونی شخصیت و یا شخصیت‌های داستان می-پردازد که به صورت رویدادهای بی نظم و ترتیب و به ظاهر بدون هیچ هدف و غرض و علت خاصی در کنار هم قرار گرفته‌اند و گاهی با به‌هم ریختن نظم منطقی عناصر داستان مانند زبان و یا شکستن قواعد نحوی صورت می‌پذیرد. سیال ذهن مرز زمان و مکان را می‌نوردد و مخاطب از طریق تک‌گویی‌های درونی و واگویه‌های شخصیت‌ها تا حدی درک می‌کند که کجای ماجرا قرار دارد. در ایران صادق هدایت، صادق چوبک، بهرام صادقی و هوشنگ گلشیری از پیشگامان جریان سیال ذهن هستند. هوشنگ گلشیری در دو رمان *شازده احتجاب* و *آیینه‌های دردار* از این شیوه استفاده کرد و سیال ذهن را خلاقانه و برگرفته از سنت ادبی ایران و آمیختن با شیوهٔ تازه غربی به کار برد. در این مختصر برآنیم که سیال ذهن را به عنوان مؤلفه مهم رمان نو در این سه رمان نو فارسی بررسی کنیم.

کلیدواژه‌ها: رمان نو، جریان سیال ذهن، تک‌گویی درونی، حدیث نفس، دانای کل محدود.

* دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه قم (نویسنده مسئول).
afra40002001@yahoo.co.in
** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه قم.
dr.mfoladi@gmail.com

The Fluid Flow of the Mind as an Important Component of Three New Novels "Kingdom, the Mirrors with the Door and the Prince of the Veil"

Maryam Afrafar*/ Mohammad Fouladi**

Abstract

The new novel is an important current in novel writing that goes beyond traditional novel writing and discards everything related to tradition and past from content and structure. Although it did not last more than three decades, it had lasting effects, and many of the novels that emerged afterwards have been removed from the classic novel. Fluid flow of the mind is one of the most important aspects of the new novel, and it expresses the inner feelings, thoughts, and mentalities of the characters or characters of the story in the form of an unorganized and seemingly non-existent events. The purpose and the specific causes of these events are intertwined, and they sometimes will be occurred by disrupting the logical order of the elements of the story, for example, by language or by breaking the syntactic rules. The fluid flow of the mind crosses the boundaries of time and place, and the audience will understands to some extent where the story is through the inner monologues and utterances of the characters. In Iran, Sadeq Hedayat, Sadeq Chubak, Bahram Sadeqi and Houshang Golshiri are the pioneers of the fluid flow of the mind. Houshang Golshiri used this way in his two novels called "the Mirrors with the Door and the Prince of the Veil" and used the fluid flow of mind derived from the Iranian literary tradition creatively and also blended with the new Western style. In this article, the researcher intends to examine the fluid flow of mind as an important component of the new novel in these three new Persian novels.

Keywords: New Novel, Fluid Flow of Flow, Internal Monologue, Hadith of the Soul, Limited Knowledge.

* Ph.D. in Persian Language and Literature, Qom University (Corresponding Author).
** Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Qom University.

مقدمه

داستان‌نویسی در ایران به مفهوم امروزی آن، که از دورهٔ قاجار حرکت خود را آغاز کرده بود، پس از کودتای ۱۳۳۲ به دلیل تغییر شرایط اجتماعی و سیاسی و نیز آشنایی با رمان‌های جدید غربی از طریق ترجمه و آشنایی مستقیم با غرب دچار تحولاتی شد و جریان مدرنیستی در آن رو به رشد نهاد. (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۶۵۵)

یکی دو دهه پس از ظهور گونه‌ای دیگر از رمان در غرب به نام «رمان نو[۱]» و شیوهٔ روایی آن یعنی «جریان سیال ذهن» این نوع رمان در ایران نیز طرفدارانی پیدا کرد. ما بر آنیم در این مختصر، سه رمانِ نو «*ملکوت*»، «*شازده احتجاب*» و «*آیینه-های دردار*» را به لحاظ جریان سیال ذهن مورد بررسی قرار دهیم. این سه رمان که فتح باب «رمان نو» در ایران هستند، از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند. رمان نو در ایران با *ملکوت* و رمان-های گلشیری و سپس شاگردان او شکل می‌گیرد. رمان نو حد فاصلی بین رمان مدرن و پسامدرن است و البته بیشتر به سمت پست مدرن گرایش دارد؛ زیرا در عصر تردید به یقینیاتِ مدرنیته ظهور کرده است. گرچه این نوع رمان چندان در غرب و ایران نپایید، اما جریان رمان‌نویسی را تحت تأثیر خود قرار داد. دیگر آن نظم و عناصر داستان به عنوان امور ثابت و ضروری در داستان-ها به شمار نمی‌آیند و مهم‌تر از همه زمان در غالب رمان‌های بعدی از خطی بودن در می‌آید.

سؤالات تحقیق

۱. آیا صادقی در رمان کوتاه *ملکوت* توانسته سیال ذهن را به خوبی به کار بگیرد و یا کژتابی دارد؟

۲. آیا گلشیری در هر دو رمان *شازده احتجاب* و *آیینه‌های دردار* از عهده سیال ذهن برآمده است؟

۳. با توجه به شیوه روایت سیال ذهن آیا همه انواع اعم از حدیث نفس، تک‌گویی درونی و دانای کل در این سه رمان به کار گرفته شده است؟

فرضیه‌ها

۱. صادقی کوشیده رمان نو بنویسند و مهم‌ترین شیوهٔ آن، یعنی سیال ذهن را تا حدی رعایت کرده است.

۲. گلشیری به خوبی جریان سیال ذهن را در هر دو رمان خود به کار گرفته است.

۳. همهٔ شیوه‌های سیال ذهن در هر سه رمان تا حدی رعایت شده است.

پیشینه تحقیق

مقالاتی دربارهٔ جریان سیال ذهن نوشته شده که به مباحث نظری در مورد این شیوه پرداخته و این تکنیک را در برخی از آثار فارسی بررسی کرده است، اما مقاله‌ای با عنوان سیال ذهن در این سه رمان نو فارسی وجود ندارد. مقاله‌ای با عنوان «ذهن و قلمرو آن در داستان آیینه‌های دردار» کار شده (ایزدیار و عبدالرضایی، ۱۳۸۴) نوشته شده که تنها بخشی از داستان آیینه‌های دردار را تحلیل کرده و بیشتر تأکیدش بر تحلیل-

۱. برای اطلاعات بیشتر رک: اسحاقیان، ۱۳۸۶.

های روان‌شناسی است. مقالهٔ «بررسی تکنیک‌های روایی در رمان شازده احتجاب» به بررسی زاویه-های دید این رمان پرداخته است. (حسن‌لی و قلاوندی، ۱۳۸۸) مقالهٔ «بررسی جریان سیال ذهن در آیینه‌های دردار گلشیری» بیشتر به بررسی حدیث نفس و تک‌گویی درونی و سپس جنبه-های روان‌شناختی رمان و به هم‌ریختگی زمان و مکان پرداخته است. (حسن‌زاده میرعلی و انصاری، ۱۳۹۶). مقاله «بررسی جایگاه جریان سیال ذهن در داستان های شازده احتجاب و به سوی فانوس دریایی» (اسدی و لطیفیان، ۱۳۹۴) که بررسی تطبیقی بین گلشیری و ویرجینیا ولف است. همچنین مقاله «نقد و بررسی رمان ملکوت بر طبق مؤلفه‌های رمان مدرن» (بزرگ بیگدلی، آراسته و سنگانی، ۱۳۹۲) رمان ملکوت را به لحاظ معیارهای مدرن مورد بررسی قرار داده است و حال آنکه ما «ملکوت» را «رمان نو» در نظر گرفته‌ایم که مرزهای مدرنیته را درنوردیده و سیال ذهن را در آن بررسی کرده‌ایم.

با توجه به اهمیت «رمان نو» به عنوان جریان تأثیرگذار پس از خود در عرصهٔ داستان‌نویسی و حضور شیوه سیال ذهن به عنوان عنصری مهم و ثابت در این نوع رمان، پرداختن به آن در این سه رمان نو پیشگام فارسی ضروری می‌نماید.

جریان سیال ذهن

قرن بیست در اروپا قرن تزلزل و بحران ارزش-هاست و مدرنیته به یقینیات خود شک کرده و در تردید به سر می برد. در این قرن پناهگاه فکری و فلسفی باقی نمانده و جامعه دچار بحران است. حاصل این بحران‌ها به رمان نیز راه یافت و تغییراتی را در ساخت و محتوای آن ایجاد کرد. یکی از این تغییرات زاده شدن جریان سیال ذهن[1] و پس از آن رمان نو است، شیوه‌ای که خواننده با ذهنیات درهم نویسنده مواجه می‌شود. در این دوره نگرش جدیدی نسبت به زمان پدید می‌آید. دیگر زمان آن جریان خطی و تقویمی نیست، بلکه گذشته، حال و آینده در طول هم هستند و در ذهن مرزی میان آنها وجود ندارد. نویسنده نیز همین جریان دائمی زمان ذهنی را در رمانش وارد می‌کند.

در این شیوه روایت، نظریات فروید و کشف او از لایه‌های ذهن هم اثرگذار بوده است. طبق اندیشهٔ فروید ذهنیت انسان واجد ماهیتی چندگانه است، گذشته همواره در یکی از سطوح ذهن ما حاضر است و دائما بر واکنش‌های فعلی ما تأثیر می‌گذارد. ما انسان‌ها چیزی جز خاطراتمان نیستیم و زمان حال ما، حاصل جمع گذشتهٔ ماست. زمان جریانی مستمر است و نه لحظاتی جدا از هم. (بیکر، ۱۹۵۲: ۸۰-۱۰۲) تداعی‌های ذهن زمان را سیال می‌کند، ذهن خاطرات را مرور می‌کند و از دیدن شیئی و یا با نگرش‌های مهم درونی، این تداعی‌ها ناخودآگاه به وجود می‌آید. (فروید، ۱۹۷۹: ۴۶)

جریان سیال ذهن به یکی از عناصر و تکنیک‌های داستان‌نویسی قرن اخیر بدل می‌شود و ابتدا بین نویسندگان غربی رایج شده و چند دهه بعد به ایران هم راه می‌یابد. این دوره عصر

1. stream of consciousness

گسست از سنت‌ها و اخلاقیات خوش‌بینانهٔ قرن ۱۹ و رفتن به سمت فرهنگ و هنری ناامیدانه و بدبینانه و نسبیت است، مرز بین خیال و واقعیت از بین می‌رود و قطعیت، مفهوم خود را از دست می‌دهد. هنرمند به درون خود پناه می‌برد و آنچه می‌نویسد، درونیات و ذهنیات خودش است. بنابراین، زمان نیز ذهنی می‌شود. «در رمان‌نویسی قرن ۲۰ زمان جریانی دائمی در ذهن فرد قلمداد می‌شد که در آن وقایع گذشته دائماً در زمان حال سرازیر می‌شوند و بازنگری گذشته با پیش‌بینی آینده در هم می‌آمیزد». (بیات، ۱۳۸۷: ۱۳۸) این عنصر رمان را به سمت انتزاعی و ذهنی شدن می‌برد و آن را تا حدی از راوی خالی می‌کند، راوی را در جایگاه شخصیت می‌نشاند و درونیات و ذهنیات او را به صورت نامنسجم و بدون نتیجه‌گیری و رعایت دستور زبان و منطق زبان به روی کاغذ می‌آورد.

در رمان سیال ذهن شخصیت‌های داستان به ویژه شخصیت اصلی درونیات و اندیشه‌ها و احساسات خود را به صورت نامنظم بیان می‌کنند. رویدادها در این شیوه نامنظم و پراکنده تحریر می‌شوند. ابداع این واژه را به ویلیام جیمز روان‌شناس آمریکایی نسبت می‌دهند. (سورملیان، ۱۹۶۹: ۸۸) اصطلاح آن را شاعر و نویسنده انگلیسی می سینکلر باب کرد. (پرینس، ۲۰۰۳: ۶۵) در این شیوه نویسنده ممکن است که بدون استفاده از نشانه‌گذاری مناسب و یا اشاره‌ای، از صحنه‌ای به صحنهٔ دیگر و یا از اندیشه شخصیتی به اندیشهٔ شخصیت دیگری برود و دوباره به نقطهٔ اول بازگردد. در اینجا به عهده خواننده است که زمان را کشف کند.

نویسندگان جریان سیال ذهن برای بیان ذهنیات شخصیت‌های داستان از شیوه‌های متعددی بهره گرفته‌اند که مهم‌ترین آنها عبارت‌اند از: تک‌گویی درونی مستقیم، تک‌گویی درونی غیرمستقیم، دیدگاه دانای کل محدود به شخصیت و حدیث نفس. آثار مطرح سیال ذهن تلفیقی از این سه شیوه‌اند. (بیات، ۱۳۸۷: ۹۱) تک‌گویی درونی شیوه‌ای از روایت است که در آن تجربیات درونی و عاطفی شخصیت‌های داستان، در سطوح مختلف در مرحله پیش از گفتار نمایانده می‌شوند. (داد، ۱۳۷۸: ۸۴) حدیث نفس نیز یکی از انواع تک‌گویی است که در آن شخصیت داستان افکار و مقاصد خود را به زبان می‌آورد تا خواننده یا تماشاچی از مقاصد و نیات او باخبر شود. (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۴۱۷–۴۱۸)

در رمان‌های سیال ذهن زمان بیرونی و زمان درونی هر دو وجود دارد. شخصیت داستان، از یک سو با زمان بیرونی یعنی همان زمان تقویمی و خطی سر و کار دارد که خواه ناخواه بر حرکات و اعمال او حاکم است و از سوی دیگر زمان واقعی که همان زمان ذهنی است.

سیال ذهن در *ملکوت*

۱. بهرام صادقی و رمان نو

داستان «*ملکوت*» بهرام صادقی از جمله آثار نو

فارسی است که می‌توان آن را اولین رمان نو دانست. بهرام صادقی اهتمام ویژه‌ای به رمان‌های غربی داشت، آنها را الگوی کار خود قرار می‌داد و اغلب ساختار داستان‌هایش را با ساختار داستان‌های خارجی (به‌خصوص داستان‌های رب گریه) مقایسه می‌کرد و بر آن بود که برخی از ساختارها را زودتر از آنها تجربه کرده و حتی رمانش را زمانی نوشته که هنوز سخنی از رمان نو در میان نبوده است. (صادقی، ۱۳۷۷: ۱۰۳) البته رمان نو در غرب بسیار زودتر ظهور کرده و حضورش در ایران با تأخیر بوده است.

صادقی نویسنده‌ای صاحب سبک است که بر راهی غیر از گذشتگان خود می‌رود. «او فضای تازه‌ای در داستان‌نویسی ایران به وجود آورده و آن را وارد مرحلهٔ جدیدی کرده است». (بزرگ‌نیا، ۱۳۷۷: ۱۷۴) رمان *ملکوت* او را می‌توان فتح بابی به روی رمان نو نویسی فارسی دانست و از این جهت اهمیت پیدا می‌کند. *ملکوت* در فضایی مملو از تشویش و فاجعه و پوچی و ترس می‌گذرد. صادقی با خلق داستانی تخیلی تیره و کابوس‌وار خواسته است تا پوچی را به تصویر بکشد و فضایی ایجاد کند که قطعیت در آن به سخره گرفته شده و ابهام و تردید بر همه چیز حتی زمان هم حاکم است؛ یعنی اصل مهم رمان نو را که تردید در اصول است را کاملاً رعایت کرده است. صادقی همچون رمان‌نویی‌ها به ساختار داستان اهمیت زیادی می‌داد و توجه خاصی به فرم و شکل داستان داشت. او به جریان سیال ذهن نیز در ملکوت اهتمام دارد، اما نتوانسته چون نمونه‌های اصیل از عهده به در آید و در ذکر خاطرات از آن خارج می‌شود و به زمان تقویمی بازمی‌گردد.

۲. تک‌گویی درونی در *ملکوت*

در «*ملکوت*» تک‌گویی درونی نمود ویژه‌ای دارد. ساعت تقویمی به کار رفته در ابتدای داستان بی‌اعتبار است؛ زیرا حوادث بعدی و زمان ذهنی آن را درمی‌نوردد، گرچه مرور خاطرات شخصیت‌های داستان سیال ذهن را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

در ابتدای کتاب از زمان بیرونی سخن رفته است که ساعت تقویمی حلول جن به بدن مروت را بیان می‌کند: «در ساعت یازده شب چهارشنبه آن هفته جن در آقای مودت حلول کرد». (صادقی، ۱۳۹۰: ۱) داستان در فصل اول به ماجرای آقای مروت اختصاص دارد و در فصل دوم و سوم بدون هیچ قرینه‌ای به م.ل. و خاطرات پراکنده و نامنظم او می‌پردازد و باز در فصل آخر به آغاز ماجرا و آقای مروت رجوع می‌کند. خواننده از ابتدای داستان تا پایان رمان منتظر آقای مروت و دوستانش است. هر ماجرایی که نقل می‌شود، خواننده در پی پیوند دادن آن با مروت است، اما داستان بر مبنای سیال ذهن است و چندان ارتباطی بین ماجراها و اشخاص وجود ندارد؛ بلکه اینها ماجراهایی از زمان گذشته و جدای از زمان اکنون و داستان مروت است.

زمان در فصل دو و سه زمان خاطرات درهم م.ل. است. خاطراتی که به شکل تک‌گویی درونی بیان شده است. در این خاطرات زمان

عقب و جلو می‌رود و به ترتیب زمانی بیان نمی‌شود. از خاطره‌ها به امروز می‌رسد و از امروز به خاطرات پسر، پدر و مادرش و... اما هر یک از خاطرات زمان خطی دارد. م. ل. در اینجا در صدد شنونده و خواننده‌ای نیست، مخاطب خودش است و آن هم در همان لحظه؛ زیرا به مرحلهٔ پیشاگفتار تعلق دارد و به آن مرحله نرسیده که در قالب زبانی منسجم و دارای مخاطب بیان شود، بلکه در مرحلهٔ لایه‌های گفتار ذهنی است. م. ل. با یادداشت‌های روزانه از خودش و خاطراتش و اتفاقاتی که برایش افتاده می‌گوید و یادداشت‌های مختلفی می‌آورد. نخستین یادداشت او چنین است:

با تنها دستم دست راستم، می‌نویسم دیگر عادت کرده‌ام. در این اتاق عجیب که دکتر حاتم مرا در آن خوابانده است، بیش از هروقت و مثل همیشه دنبال فراموشی می‌گردم. باز دلم می‌خواهد فراموش کنم و هیچ نفهمم (اما، ای فراموشی می‌دانم که نخواهی آمد؛ زیرا تو نیستی و من می‌دانم که نمی‌توان فراموش کرد؛ زیرا که فراموشی در جهان وجود ندارد، همچنان که هیچ چیز وجود ندارد ... حتی گریستن)». (صادقی، ۱۳۹۰: ۳۲)

ماجرای سفرش را به یاد می‌آورد:

«بعد به مغرب سفر کردیم وقتی که دیگر حتی یک لحظه برایم ممکن نبود درآن پنج دری سفید قصری زندگی کنم چه خوب به یاد می‌آورم مرا در کالسکه‌ای گذاشتند که روزنه‌ای هم به خارج نداشت، این را خودم خواسته بودم و خودشان روی اسب‌ها و قاطرها و الاغ‌های بی‌شمار نشستند. ...» (همان: ۱۵)

هر جا که خاطره‌ای بیان می‌شود، شیوهٔ روایت تک‌گویی درونی است و در این میان راوی با خود حدیث نفس‌هایی دارد.

۳. حدیث نفس در *ملکوت*

گفت‌وگوهای اشخصاص داستان اغلب با خودشان، به صورت حدیث نفس است و البته تا حد زیادی زمان تقویمی است، چه آنجا که دکتر حاتم جنایات خود را مرور می‌کند و چه آنجا که م.ل. خاطراتش را به یاد می‌آورد. م. ل. خاطراتش را به شیوهٔ حدیث نفس به یاد می‌آورد. گویا خود را مخاطب قرار داده و با خود درد و دل و احساساتش را بیان می‌کند:

«بعد به مغرب سفر کردیم، وقتی که دیگر حتی یک لحظه برایم ممکن نبود و در آن پنج دری سفید قصرم زندگی کنم. چه خوب به یاد می‌آورم، مرا در کالسکه‌ای هم گذاشتند که روزنی هم به خارج نداشت، این را خودم خواسته بودم و خودشان روی اسب‌ها و قاطرها والاغ نشستند. ردیف جداگانه‌ای از قاطرها و الاغ‌ها هم اثاث و اسباب را حمل می‌کرد ـ صندوق‌های فلزی و چوبی و بسته‌های بی‌شمار... مثل اینکه قافلهٔ تاجران ابریشم راه درازش را به سوی چین آغاز کرده باشد». (همان: ۱۵)

«اما من از روز اول حرف می‌زدم، وقتی شکو رفت ناگهان خودم را تنهاتر از همیشه حس کردم و از عرق سردی که مثل باران بر تنم فرو

ریخت لرزیدم و دیگر نفهمیدم چه بر سرم آمد. پس از آن گرمای مطبوعی بود. دکتر حاتم نبضم را در دست گرفته بود...». (همان: ۱۶)

سیال ذهنی که صادقی به کار گرفته چه در دانای کل و چه در حدیث نفس چندان بر ابهام داستان نیفزوده و تنها در ابتدا و انتهای داستان برجسته است. باقیِ روایات که بیشتر مرور خاطرات پراکنده است به ترتیب زمان خطی به جلو می‌رود؛ گرچه خاطرات از اشخاص مختلف است، اما به نحوی نیست که خواننده را دچار سردرگمی و ابهام سازد و نداند که الان کجای داستان و چه زمانی است. راوی ابتدا و انتهای داستان دانای کل است، گرچه آنجا که شخصیت‌ها روایت می‌کنند به تک‌گویی درونی و حدیث نفس بدل می‌شود.

شازده احتجاب

۱. گلشیری و رمان نو

هوشنگ گلشیری از پیشگامان رمان نو در ایران است. وی با آثار داستانی شاخص خود، به ویژه با *شازده احتجاب* که از قوی‌ترین رمان‌های نو فارسی است در ایران به شهرت رسید. گلشیری در آفرینش این رمان به حضور پنهان و پیدای نویسندگان شاخص ایران توجه داشته است: «وقتی من *شازده احتجاب* را می‌نوشتم باید تکلیفم را با بوف کور تعیین می‌کردم، باید تکلیفم را با بهرام صادقی و سنگ صبور و صادق چوبک تعیین می‌کردم» (طاهری و عظیمی، ۱۳۸۰: ۳۲) و اذعان می‌کند که آثار غربی که به فارسی ترجمه می‌شده، همه را می‌خوانده است. (همان: ۱۹-۳۴) ناخودآگاه این جریانات و نونویسی‌ها بر او اثر می‌گذارند و او را به شیوه‌ای تازه در رمان‌نویسی هدایت می‌کنند.

۲. رمان نو *شازده احتجاب* و سیال ذهن

با توجه به ویژگی‌های رمان نو و اصول اولیه آن می‌توانیم، *شازده احتجاب* را رمان نو به شمار آوریم. نام گلشیری با نام رمان نو، داستان نو و افکار نو عجین شده است. گلشیری در این رمان نو از شیوهٔ سیال ذهن به بهترین نحو استفاده کرده است:

«رمان *شازده احتجاب* را می‌توان اولین تجربهٔ جدی در داستان‌نویسی ایران برای خلق یک داستان جریان سیال ذهن تلقی کرد که در آن نویسنده با پیش چشم داشتن تجربیات کسانی همچون صادق هدایت، صادق چوبک و بهرام صادقی سعی کرده، قابلیت‌های مختلف زبان فارسی را برای خلق داستان ذهنی بیازماید. *شازده احتجاب* رمانی است منسجم، دارای ساختمانی محکم و روابط ساختاری دقیق میان لایه‌ها و بخش‌های مختلف که در آن اصالت دادن به ذهنیات شخصیت‌ها و شیوهٔ برخورد آنها با دنیای پیرامون، دغدغهٔ اصلی نویسنده بوده است». (بیات، ۱۳۸۷: ۲۴۴)

شازده احتجاب، ماجرای خودشناسی شازده است؛ یعنی امری کاملاً ذهنی است که در ذهن شازده می‌گذرد و آنچه نقل می‌شود از خاطرات و گفت‌وگوها و بیان حالات و ماجراها همه در ذهن شازده هستند. زمان و مکان در ذهنش بی‌نظم مرور می‌شوند. اگر قصد گلشیری رمان

تاریخی و بیان خاطرات از جد کبیر تا به شازده بود، کتاب چند صد صفحه می‌شد؛ اما او داستانی می‌نویسد با مایه‌های تاریخی و آن هم بدون نظم زمانی. خود گلشیری اذعان می‌کند که برای اهل ادب می‌نویسد، بنابراین بر آن نیست که داستانش چون گذشتگان منسجم و منظم باشد، ساختارهای سنتی را می‌شکند تا نو بنویسد و خواننده را در متن مشارکت دهد. این به هم‌ریختگی اجزا، سیال ذهن، ابهام در داستان به دلیل حذف‌ها و یا معرفی نکردن شخصیت‌ها که از ویژگی‌های رمان نو است، عرصه را بر خواننده باز می‌گذارد تا آن‌گونه که می‌خواهد اجزا را کنار هم بچیند و جاهای خالی را پر کند، زمان را عقب و جلو ببرد و آغاز و پایان داستان را بسازد.

۳. سه شیوه روایت سیال ذهن در *شازده احتجاب*

نوع روایت شازده احتجاب غالبا به شیوه حدیث نفس یا خودگویی[1] و سپس تک‌گویی درونی[2] و دانای کل محدود به شخصیت است که به بهترین نحوی در این رمان به کار گرفته شده است. تک‌گویی‌های شازده و فخری نمونه‌های فراوانی در داستان دارد و البته به اذعان گلشیری آنجا هم که ذهنیات فخری است، ذهنیات فخری از زبان شازده مطرح است و در کل فقط شازده فکر می‌کند و احیاناً صحبت. شیوهٔ روایتی که گلشیری در این رمان از آن بهره برده تلفیقی از هر سه شیوهٔ روایت سیال ذهن است، اما غلبه با دانای کل معطوف به ذهن شازده است و پس از او دانای کل معطوف به ذهن فخرالنسا و سپس مراد که این دو نیز ساختهٔ ذهن شازده هستند.

در رمان نو ماجراها و حوادث داستانی به جای اینکه با روندی منطقی پیش بروند، دور می‌زنند و هر بار از یک دیدگاه تجربه بیان می‌شوند. (زرشناس، ۱۳۸۹: ۱۶۷) از این‌رو، در این رمان با تغییر زاویهٔ دید و روایت از شازده به فخری یا از تک‌گویی درونی غیرمستقیم به تک‌گویی درونی مستقیم و... مواجه هستیم. گاهی یک مسئله از دید فخری توصیف می‌شود و بعد از چند بند همان مسئله از دید فخرالنساء بیان می‌شود.

شازده مدام تداعی ذهنی دارد، با ذهنی لایه لایه از نگاه به هر وسیله‌ای خاطراه‌ای برایش تداعی می‌شود. در بیان یک خاطره هر سه شیوهٔ سیال ذهن دیده می‌شود. شازده ابتدا حدیث نفس دارد و سپس به دانای کل معطوف به ذهن شازده می‌رسد و دچار تک‌گویی درونی می‌شود و این دور نامنظم ادامه می‌یابد. شازدهٔ رو به احتضار، در کنجی نشسته و خاطراتش را مرور می‌کند، خاطراتی در هم از اجداد و اقوام که تنها از روی وقایعی که بیان می‌کند، می‌توان تا حدی در مورد زمان آنها دانست. خاطرات مربوط به جد کبیر روشن است که مربوط به گذشته‌های دور است، خاطرات پدر نزدیک‌تر است و البته به ترتیب اینها را بیان نمی‌کند. در مورد فخرالنساء از زمان ازدواج با او آغاز می‌کند که مربوط به جوانی آنهاست، بعد به زمان حال بازمی‌گردد که فخرالنسا مرده و شازده با مرور خاطرات در ذهن او را زنده می‌کند؛ خاطرات کودکی و نوجوانی

1. soliloguy
2. interior monologue

فخرالنساء، پیش از نامزدی، نامزدی، پیش از بیماری سل و مرگ او در هم روایت می‌شود. شازده خاطرات را از ابتدای کودکی با فخرالنساء ذکر نمی‌کند، بلکه آنها را در هم می‌ریزد. یادآوری خاطراتش با تداعی معانی همراه است، چیزی را می‌بیند و به یاد خاطره‌ای می‌افتد. چنانچه جریان سیال ذهن انسان نامنظم و مبتنی بر تداعی معانی است، *شازده احتجاب* نیز همین طور نگاشته شده و نمی‌توان گفت که کدام خاطره اول است و کدام زودتر و کدام دیرتر، حتی دریافتن سیر یک خاطره هم دشوار است.

در *شازده احتجاب* از یک طرف با زمان عینی و از طرف دیگر با زمان ذهنی روبه‌رو هستیم. زمان خطی ساعاتی است که –از شب تا صبح– شازده نشسته و به مرور خاطرات مشغول است و اما درون این زمان بیرونی، زمان ذهنی وجود دارد که در ذهن شازده است و به مرور تاریخ سه نسل از اجداد خود بدون ترتیب زمانی می‌پردازد. از هر کجا داستان را باز کنیم می‌توانیم بخوانیم؛ زیرا داستان اول و آخر ندارد و این را ما در رمان‌های نو شاهد هستیم. شازده از زمان عینی به زمان ذهنی می‌گریزد و از این‌روست که وقتی فخرالنسا ساعت‌های جد کبیر و پدربزرگ و پدر را کوک می‌کند، شازده از صدای تیک تاک کلافه می‌شود.

۴. سیال ذهن با تغییر زاویه‌های دید

روایت *شازده احتجاب* با راوی دانای کل محدود به ذهن شازده آغازمی‌شود: «شازده توی همان صندلی راحتی‌اش فرورفته بود و پیشانی داغش را روی دو ستون دستش گذاشته بود و سرفه می‌کرد». (گلشیری، ۱۳۶۸: ۷)

شازده با حالتی رو به احتضار در کنجی نشسته و از طریق اشیای خانه می‌خواهد خود را بشناسد. با دیدن هر شیء و وسیله خاطره‌ای در ذهنش تداعی می‌شود و از درون آن خاطره ناگهان با کلامی و یا شیئی، خاطره‌ای دیگر تداعی. در دل خاطرات اصلی خاطرات فرعی و حدیث نفس می‌آید و فهم ماجرا را برای مخاطب دشوار می‌سازد. (همان: ۲۰– ۲۲) شازده با دیدن عکس پدربزرگ به یاد خاطرات او می‌افتد، در مرور خاطرات به عصای پدربزرگ می‌رسد و از عصای پدربزرگ به زمان هم اکنون می‌آید و به یاد می‌آورد که عصا را به همراه سایر وسایل به مرد یهودی فروخته است، گفت‌وگوهایش با مرد یهودی را به صورت تک‌گویی درونی مرور می‌کند. (همان: ۱۳و۱۴) دریافتن حدیث نفس و تک‌گویی‌های درونی در برخی صحنه‌ها دشوار است و گاه نیاز به دوباره‌خوانی دارد. زاویهٔ دید مدام از دانای کل به دانای کل محدود و از آن به تک‌گویی درونی و حدیث نفس تغییر می‌کند و گاه تشخیص آن مشکل است. نمونه‌هایی از تغییر زاویهٔ دید در زیر می‌آید.

راوی دانای کل است و به دانای کل محدود به ذهن شازده تغییر می‌کند:

«و آواز جیرجیرک‌ها نخی بی‌انتها بود، کلافی سردرگم که در تمامی پهنهٔ شب ادامه داشت، شاید لای علف‌های هرز باغچه باشند،... گفتم: «فخری این پرده‌ها را کیپ بکش...» (همان: ۷)

در دو سطر بعد، دوباره راوی دانای کل می‌شود و سپس در بند بعد با تغییر لحن، شازده روایت می‌کند:

«دهان فخرالنساء چه کوچک بود؛ آن قدر کوچک که وقتی می‌خندید، فقط چند دندان سفیدش پیدا می‌شد...». (همان: ۷)

راوی محدود به ذهن شازده تا نزدیک به نیمی از کتاب ادامه دارد. تک‌گویی‌های درونی فخری نیز در داستان زیاد است که به مرور خاطرات مختلفی اختصاص دارد، از بیرون کردن حیدر علی باغبان (پدر فخری) با زن و بچه-هایش، کتاب *سوزی شازده*، خاطرات جد کبیر دربارهٔ سربریدن کودکی که مادرش فقط او را برای تنبیه آورده بود تا رفتارهای شازده با او:

«دراز کشید روی تخت: کاش چراغ را روشن کرده بودم. اگر شازده بیاد خودش روشن می‌کند. می‌گوید: خوابی فخرالنساء؟ من خودم را به خواب می‌زنم ...». (همان: ۶۳)

تغییر زاویه از دانای کل محدود به تک‌گویی درونی فخری نیز مصادیق زیادی دارد:

«به عکس نگاه کرد و به صورت خودش و خال را درست گذاشت گوشهٔ چپ‌دهانش، شازده گفت: «خال را بگذار گوشه چپ لبت، نه روی آن پوزه دهاتیت» و زد. خال را سیاه کرد مثل عکس خندید و دید که چین کنار دهانش از روی خال رد شد. همین طور که به عکس نگاه می‌کرد موهایش را شانه زد. خم شد: اگه یه موی سفید ببیند...». (همان: ۵۰)

از نیمه های کتاب روایت مرتب از زاویهٔ دید سوم شخص به اول شخص (فخری) و از فخری به زاویهٔ دید سوم شخص می‌چرخد:

«فخرالنساء گفت: «پس تو خیال داری؟...» شازده گفت: «آره» فخرالنساء گفت: «آن هم پای میز قمار؟» شازده گفت: «تنها راهش همین است»، فخرالنسا گفت: «پس اقلاً چند تا دختر باکره...». شازده گفت: «من اهلش نیستم». گفتم: «شازده پس اقلاً کلفت بگیر». شازده گفت: «پس فخری چه کاره است؟ مگر چند نفریم؟» گفتم: «آخر، دست تنها...» ...». (همان: ۶۰)

در مواردی راوی دانای کل محدود به ذهن فخری است و یک باره به تک‌گویی درونی فخری تبدیل می‌شود:

«شازده سرفه کرد و فخری کشو را کشید. اسباب آرایش خانمش را به هم زد. آینهٔ کوچک خانمش را برداشت، بازش کرد. یک طرفش، خانمش بود و شازده احتجاب. پهلوی هم ایستاده بودند. موهای شازده تنک بود و موهای خانم پرپشت و سیاه. شیشهٔ روی عکس را پاک کرد و خال خانمش را دید و حتی دوتا چین نازک کنار لب‌ها را و بعد چشم‌ها را که پشت شیشهٔ عینک تار می‌زد. وقتی خواستم عینکو بذارم چه الم‌شنگه‌ای راه انداخت. گفت: «من گفتم فخرالنساء باش، نگفتم که همهٔ اداهای اونو...». (همان: ۶۰ و ۶۱)

از «شازده سرفه کرد» تا «شیشهٔ عینک تار می‌زد»، زاویهٔ دید دانای کل محدود به فخری است؛ ولی همهٔ این گفتار در ذهن فخری می‌گذرد و نویسنده یا راوی دخالتی در آن ندارد.

جملهٔ «وقتی خواستم عینکو بذارم چه الم‌شنگه‌ای راه انداخت» قرینه است که جملات قبل هم اندیشهٔ فخری بوده است؛ یعنی از تک‌گویی درونی غیر مستقیم به تک‌گویی درونی مستقیم تغییر می‌یابد. همین طور تا حدود ۳۰ صفحه راوی بین تک‌گویی درونی فخری و حدیث نفس او و دانای کل محدود به ذهنش متغیر است.

پس از این بخش از صفحه ۷۵ تا ۱۱۰ راوی دانای کل و شازده احتجاب است و در بخش آخر راوی دانای کل. البته اینها مطلق نیست و این تغییر راوی و زاویهٔ دید در سراسر کتاب وجود دارد. این چرخش‌های زاویهٔ دید گاه به سردرگمی خواننده و پریشانی متن می‌انجامد، در مواردی تشخیص راوی دشوار است و خواننده به حدس و گمان خود متوسل می‌شود.

از صفحهٔ ۸۶ تا ۱۱۵ شازده به تک‌گویی درونی دربارهٔ محتویات ذهنی‌اش می‌پردازد؛ خاطراتی را از خود به یاد می‌آورد. از کودکی تا مرگ را بدون نظم و در هم مرور می‌کند. همهٔ اینها به شیوهٔ تک‌گویی درونی روایت می‌شود، اما به نوعی شیوهٔ دانای کل محدود به ذهن شازده است، شازده بیمار روی صندلی نشسته و روایت ذهنی می‌کند:

«گنجشک‌هایی که چشم‌هایشان را با قلم‌تراش درآورده باشند تا کجا می‌توانند بپرند؟ نردبان را می‌گذاشته و می‌رفته بالا و از لای طاق نماها چند گنجشک می‌کشیده بیرون، حتما پر داشته‌اند وگرنه نمی‌توانستند بپرند. تا کجا؟ بالای همان نردبان چشم‌هایشان را درمی‌آورده یا پایین درمی‌آورده؟ این کارها که ارثی نیست، یا هست. خون اجدادی؟ من که نتوانستم به شکار ادامه بدهم (...) چشم‌های گنجشک‌ها را درمی‌آورده، یکی‌یکی و رهایشان می‌کرده تا بپرند. تا کجا؟ به درخت‌ها می‌خورند یا به دیوار؟ می‌خندیده؟ نمی‌دانم، شاید فقط نگاه می‌کرد که این دفعه این یکی...». (همان: ۱۰۹–۱۰۸)

گلشیری چون رمان نویی‌ها زمان خطی را به کناری می‌نهد و زمان سیال ذهن را به کار می‌گیرد؛ زمانی چون زمان ذهن که رها بین حال و گذشته و گرفتار تداعی معانی است. گلشیری نه به صورت تقلیدی بلکه خلاقانه این نوع زمان را در داستان به کار می‌برد که خواننده هنگام خواندن داستان درمی‌یابد که این نوع از آنِ نویسنده است. تک‌گویی درونی به شیوه دانای کل محدود به شخصیت روایت می‌شود، بین حدیث نفس و تک‌گویی درونی مرزی باریک وجود دارد و گاه تشخیص آنها ناممکن است. گلشیری لایه‌لایه بودن ذهن را با تداعی‌های ذهنی شازده، تغییرهای جابه‌جای زاویه دید و خاطره در خاطره کردن داستان به بهترین نحوی به کار می‌گیرد.

آیینه‌های دردار

۱. *آیینه‌های دردار* و رمان نو

آیینه‌های دردار از رمان‌های دیگر گلشیری پس از شازده احتجاب است که به لحاظ تکنیک و قوت به پای آن نمی‌رسد، اما در نوع خود قوی است و عناصر رمان نو را به کار بسته است؛ گرچه

کژتابی‌هایی از نوع دلبستگی به فرهنگ گذشته و سنت‌ها، شخصیت و مکان در آن دیده می‌شود. گلشیری در رمان *آیینه‌های دردار* سعی کرده با بهره‌گیری از برخی ویژگی‌های رمان نو همچون نفی روایت خطی و تردید در فراروایت‌ها و... رمانی نو بیافریند.

۲. سیلان ذهن در *آیینه‌های دردار*

رمان *آیینه‌های دردار* هرچند در واقع سفرنامه‌ای است که گزارش می‌شود، ولی شیوهٔ روایت همان «شیوهٔ سیال ذهن» است. در واقع می‌توان گفت که قدرت فنی گلشیری در خلق شیوه‌ای ابهام‌آمیز به کار می‌رود که طی آن زمان‌ها و حوادث و مناظر در هم می‌ریزد و با یکدیگر تداخل می‌کند. گلشیری در این شیوه و نوشتن داستان‌ها و خاطراتِ به ظاهر نامنظم مشارکت خواننده را می‌بیند و حتی در *آیینه‌های دردار* خود به کارایی این شیوه و به مشارکت واداشتن خواننده در تکمیل داستان اشاره می‌کند. (گلشیری، ۱۳۹۳: ۱۶)

گلشیری خود در جایی از رمان به بهره‌گیری از شیوهٔ جریان سیال ذهن اعتراف می‌کند:

«نمی‌خواست این چیزها را بشنود یا بخواند. دیگر از او گذشته بود. مینا می‌گفت: خیلی دلم می‌خواست وقتی ناهید می‌آید ضبط بگذارم تا تو هم بشنوی، ولی راستش من خودم دیگر نمی‌توانم راحت باشم. تازگی‌ها دقت کرده‌ام که انگار مثل همین جریان سیال ذهن است، ولی با مخاطبی که آدم هیچ چیز را از او پنهان نمی‌کند. همین طور می‌گوییم ساعت‌ها می‌توانیم با هم حرف بزنیم، انگار آدم بلند بلند فکر کند. گفتم که یک جور تخلیل روانی است». (همان: ۱۱۳)

در این رمان شخصیت اصلی در نقش خود گلشیری ظاهر شده است و او در حقیقت مکنونات درونی و اندیشه‌هایش را بی‌پرده بیان می‌کند. دو سوم روایت بر صحبت‌ها و مرور خاطرات در ایران با صنم بانو می‌گذرد. صنم بانو در دو روایت گذشته و اکنون حضور دارد. بیشتر داستان‌هایی که نویسنده در جلسات می‌خواند، در ابتدا تکه‌های تک افتاده و بی‌ربطی به نظر می‌رسند، اما در میانهٔ روایت، همهٔ پراکنده‌ها به هم پیوند می‌خورند. بیشتر آن پاره روایت‌ها برش‌های درونی داستان اصلی هستند که نویسنده آنها را صرفاً برای تکمیل طرح خود در همان هنگامهٔ نگارش آفریده است و نمی‌توان پذیرفت که هرکدام داستانی مستقل است که درون داستان آورده شده، بلکه هر یک پاره‌های این داستان اصلی است. (گلشیری، ۱۳۸۰: ۲۳۱و۳۸۷) در حقیقت این داستان‌ها و خاطرات ناتمامی که او می‌خواند و بیان می‌کند، اجزای پراکنده آیینه‌های دردار است که در نهایت یک کل را می‌سازد. گلشیری خواننده را به درون شخصیت‌ها می‌برد، آن هم پریشان و نامنظم. با استفاده از تکه‌تکه کردن خاطرات و مکان‌ها، حدیث صنم‌بانو در گذشته و حال، ابراهیم گذشته و حال، آدم‌هایی که برخی در گذشته‌اند و برخی در هر دو زمان حضور دارند، این سیال ذهن را به نحو خوبی پیش می‌برد و بر خواننده است تا تکه‌ها را از

دست ندهد و الا ماجرا از دستش درمی‌رود. *آیینه‌های دردار* معمایی است که خواننده با قرار دادن هر بخش سر جای خود آن را بازآفرینی می‌کند.

۳. سیال ذهن با تغییر زاویه‌های دید

در *آیینه‌های دردار* تک‌گویی درونی و حدیث نفس که از عناصر مهم سیال ذهن هستند، همچون شازده احتجاب نمودی برجسته ندارد و آن‌قدرها روشن نیست، اما در حقیقت راوی کل رمان، نویسنده یا شخصیت اصلی، یعنی ابراهیم، است که دارد خاطرات و داستان‌های خود را به شیوهٔ دانای کل محدود و سپس حدیث نفس و تک‌گویی درونی روایت می‌کند و البته گاه این سه شیوه در یک روایت به کار گرفته می‌شود و تشخیص مرز بین آنها دشوار است. از کشمکش‌های درونی خود برای ماندن در آنجا که ریشه‌هایش است و زبانی که آنها را قرن‌هاست گرد هم جمع کرده، از حدیث نفسی که در ابتدای داستان در فرودگاه با خود بر سر تاریخ تولد و معرفیش دارد تا ذکر خاطراتی با صنم بانو و گفت‌وگو با او در کافه‌های پاریس و تا روایت وضع ایرانیان مقیم خارج از فرانسه تا آلمان.

سرتاسر رمان حدیث نفس است و دانای کل معطوف به ذهن ابراهیم:

«و خندید. این حرف‌ها چی بود که می‌زد؟ در برابر کدام دادگاه داشت از خودش دفاع می‌کرد؟ باز نگاهی به کاغذ کرد. نکند عطری هم زده باشد. حالا نمی‌توانست بو کند. گفت نوشتند چرا این همه غمگینید». (گلشیری، ۱۳۹۳: ۱۶)

در مباحثهٔ او با صنم بانو ابراهیم به نوعی حدیث نفس دارد:

«گفت: «ببین ابراهیم طفره نرو، ما توی آن دهکده فکر نمی‌کنم کاری بتوانیم بکنیم. اینجا قبلاً هم گفتم، هنوز هم مرکز هنر و ادب جهان است، اگر می‌خواهی، حتی به خاطر همان خاک کاری بکنی باید مدتی بمانی، چند سالی و آن نمی‌دانم شاه آباد و میدان اعدام را فراموش کنی. بعد البته می‌توانی باز گردی و از آنجا بگویی».

گفت: ولی آن دهکده راستش زبانی دارد...

نه، اینجا نبود که از زبان گفت، فکرش را از پیش کرده بود. تنها چیزی بود که داشت و ریشه‌هایش بود. و با هر کس که بدین زبان می‌گفت یا می‌اندیشید پیوندش می‌داد، حتی با ایمانی». (همان: ۱۰۳)

آیینه‌های دردار زمان را چون ذهن به کار گرفته، مرزی بین حال و گذشته نیست و دائم در رفت و آمد است. قوی‌ترین نمونهٔ جریان سیال ذهن را در ابتدای داستان می‌بینیم که به شیوهٔ دانای کل محدود و حدیث نفس از زبان نویسنده روایت می‌شود. سؤالی در ابتدای داستان مطرح می‌شود که او کیست و کجایی است، در پایان داستان پاسخ داده می‌شود که او متعلق به ریشه‌هایش و زبان و فرهنگش است:

«مأمور با تعجب نگاهش کرده بود: نویسنده؟

باز به گذرنامه نگاه کرده بود تا حتماً نام و نام خانوادگیش را با نام پایین یکی از کتاب‌هایش مقایسه کند. حالا چی؟ در این نوشته‌ها که گاه در کتابی مجموع شده بودند و گاه اینجا و آنجا درآمده بودند که در خاطر او هم نمانده بود کی و

کجا، او کجا بود، کجایی بود. او که هر بار تکه‌ایش را به این و آن داده بود و حالا بازنشسته بود تا ببیند چه کند با اینها که بر او رفته بود در این سفر؟ در برلن غربی هم همین حالت را داشت، گرچه اغلب انگلیسی می‌دانستند، همیشه هم دوستی راهنما بود. از دروازهٔ دو برلن هم که می‌گذشتند، باز گذرنامهٔ او مایهٔ معطلی شد. می‌بایست به مرکزی زنگ بزنند.

کجاییم من؟» (همان: ۶)

گلشیری پاسخ این سؤال را در انتهای داستان در حین گفت‌وگو با صنم بانو و حدیث نفس با خودش می‌گوید که کیست و کجایی است. (همان: ۱۳۸، ۱۵۱ و ۱۱۱)

به شیوهٔ دانای کل محدود و تک‌گویی درونی از دیوار برلین می‌گوید و ناگهان بدون اشاره‌ای وارد ایران و بگیر و ببندهای زمان شاه می‌شود و باز دوباره به محفل ادبی می‌رسد و نامهٔ صنم بانو؛ سیری از حال به گذشته و باز به زمان حال:

«تا تکه‌ای از دو دیوار بتنی میان دو برلن را جدا کنند، مگر بعدها به نوه‌هاشان نشان بدهند یا اصلاً در چهارشنبه بازاری بفروشند که شرقی‌ها همه چیز را داشتند می‌فروختند از نشان گرفته تا کلاه نظامی و شمعدان و کتاب‌های چاپ مسکو. کجا بود که آخرین بار جشن اول ماه مه را دیده بود. کجایی بود او که میان دود و کاغذ سوخته و گاز اشک‌آور مانده بود. در جای خالی آنهایی که اورکت به تن، نشسته یا ایستاده تیر می‌انداختند؟ راه افتاد به طرف اورپوش‌ها. از کنار جدول می‌رفت یکی گفت برو کنار برادر.

آن عینک و اور و ریش توپی حفاظش شده بود و حالا شهر به شهر می‌رفت و به هر شهر داستانی می‌خواند. از آن سال‌ها و این سؤال‌ها خط او را می‌شناخت. بر یک نوع کاغذ و همه خط‌دار، با خط‌های آبی و به شکل مربع. اولین یادداشت را در برلن غربی دید. بالای صفحه به خط نستعلیق نوشته بود: «نخوانید، خصوصی است». (همان: ۸)

در جایی ابراهیم، در مراسم ادبی نشسته تا داستانش را بخواند، اما به گونه‌ای روایت می‌شود که گویا حدیث نفس است. از محفل ادبی به یاد خاطره صنم بانو می‌افتد که آن را داستانی کرده است، تکه‌ای از آن را می‌خواند. به گونه‌ای این بخش را نوشته که خواننده متوجه پرش زمان از حال به گذشته و ذکر خاطره یا داستان نمی‌شود، اما در می‌یابد که فضا تغییر کرده است:

«از عریانی که می‌گفت، ناگهان یادش آمد. کتاب را از توی کیفش درآورد، داستان کوتاه (عروسی) را پیدا کرد. خلاصهٔ داستان را گفت و تکه‌ای را هم خواند.

آینهٔ قدی را جلوش گرفته بود و همین طور عقب عقب آمدند تا رسیدند به در. صورتش را ندیده بود، وقتی هم آینه را کج کردند تا از در بیاورند بیرون باز صورتش را ندید. فقط پاها و دامن سفید و بلند عروسیش را می‌دید و گلی را که به دست راستش بود. نیم‌خیز شد تا شاید از بالای سر در صورتش را ببیند. ندید، شاید چون ترسید که بیفتد یا اصلاً چون داشت گریه می‌کرد». (همان: ۹)

از داستان‌خوانی به یاد صنم بانو می‌افتد و باز به محفل داستانی بازمی‌گردد و دوباره بی‌مقدمه از دوستش و جدایی او از همسرش و آزیتا می‌گوید (همان:۲۹) و از گفت‌وگو با دوستان و اشاره به بهمن، خاطره ایمانی بیان می‌شود (همان: ۴۶) و سپس بی‌هیچ مقدمه‌ای به محفل داستان‌خوانی باز می‌گردد. خواننده نمی‌داند که آیا این ادامهٔ داستان ایمانی است و یا داستان ایمانی را در محفل خوانده است و یا داستان ایمانی حدیث نفس است و یا همه اینها در ذهن راوی بی‌زمان خطی مرور شده است. (همان: ۵۰)

در جایی نویسنده در یک آن، دانای کل محدود به خود را در گذشته دارد و در همان لحظه به حال و سپس حدیث نفس با خود می‌رسد. (همان: ۱۰۷، ۱۳۷) بین گذشته و خاطرهٔ ایران به حال و صحبت با صنم بانو می‌رسد و از آنجا به ماجرای عروسی‌ای که خود در تردید است که واقعیت است یا خیال و دوباره به حال باز می‌گردد:

«من رفتم، به همان ایستگاه دو، به همان لین خودمان. نبود، پیش از جنگ خرابشان کرده بودند و اینها را هم که بعد ساخته بودند توپخانهٔ عراقی‌ها خراب کرده بود، انگار که من و تو اصلاً نبوده‌ایم، آن داستان «عروسی» تو هم، حتی در واقعیت نبوده است.

ژاپنی رفت جلو و باز صورتش را برگرداند. صنم بانو گفت: اینجا، خودت هم حتماً تا حالا متوجه شده‌ای، گذشتهٔ آدم‌ها همچنان هست، حتی اسم‌ها را عوض نمی‌کنند.

برای همین شاید ما باید بنویسیم یا من تا دیر نشده از آن خانه که حالا توش هستیم بگویم. تا فردا که سهراب بزرگ شد، بداند کجا بوده است.

خوب، تکه تکه بله، ولی خودت چی؟ از کجا می‌خواهی به اینها نگاه کنی؟». (همان: ۹۳)

در جایی به شیوهٔ تداعی معانی سیال ذهن را به تصویر کشیده است. ابراهیم با دیدن کتابخانهٔ صنم بانو و کتاب‌های آن به یاد بگیر و ببندهای زمان شاه می‌افتد و بدون اشارتی به یاد مینا و خاطره‌ای از او؛ خواننده که در اتاق همراه با ابراهیم دارد به کتاب‌ها نگاه می‌کند وقتی از مینا سخن می‌رود ناگهان ذهنش مشوش می‌شود که مینا در اینجای داستان چه می‌کند. (همان: ۱۳۳)

به شیوه حدیث نفس از وصف حرکات صنم بانو دوباره وارد خاطره‌ای از سیمین و مینا می‌شود و پس از چند عبارت مجدداً به حال و صنم بازمی‌گردد. قرینه‌ای در اینجا وجود دارد که خواننده را متوجه گذر زمان از حال به گذشته و از گذشته به حال می‌کند و آن عبارت «باخته بود یعنی؟» است که توجه خواننده را به پراکندگی عبارات و زمان آن جلب می‌کند. (همان: ۱۳۹ و ۱۴۰)

در حقیقت جریان سیال ذهن در پی بی‌اعتبار کردن زمان تقویمی و اعتباری است. در این رمان گلشیری به خوبی از جریان سیال ذهن بهره برده و به گونه‌ای ماهرانه و زیرکانه آن را به کار گرفته است که خواننده گاه تغییر مکان و زمان و ماجرا را در نمی‌یابد، تنها متوجه می‌شود که آنچه

می‌خواند ارتباطی با عبارت و بند قبل ندارد و گاه مجبور می‌شود که دوباره مطلب را بخواند و البته در این رفت‌وآمدها می‌تواند در نوشتن با نویسنده شریک شود. همهٔ روایت‌های متناقض کنار هم می‌آید و قصه از میان آنها سر برمی‌آورد و البته به ذهن خواننده هم توهین نمی‌کند. (گلشیری، ۱۳۷۸: ۲/ ۷۹۴ و ۷۹۵) در این شیوه تنها تقلید صرف از رمان‌های غربی ندارد، بلکه با آگاهی از جریان سیال ذهن و بهره‌گیری از شیوهٔ روایت متون مقدس، قرآن، روایات و کتب ادبی عرفانی چون *تذکرةالاولیاء* (محمدی، ۱۳۸۰: ۳۵۴و۳۵۵) دست به خلاقیت می‌زند و متن را برای خواننده ایرانی جذاب و ملموس می‌کند. حدیث نفسی که گلشیری در این رمان به‌کار گرفته گاه با دانای کل محدود و تک‌گویی درونی بی‌مرز می‌ماند و گاه به آنها تبدیل می‌شود. گلشیری در *آیینه‌های دردار* از هر سه شیوه روایت سیال ذهن بهره می‌برد و آنها را با هم تلفیق می‌کند، گرچه غلبه با حدیث نفس است تا خواننده را بیشتر با خود همراه سازد.

بحث و نتیجه‌گیری

رمان نو جریانی وارداتی از غرب است که گرچه در ایران نیز چون غرب چندان نپایید و جز چند اثر در این شیوه پدید نیامد که نسبت به نوع غربی آن کاستی‌هایی داشت، اما توانست در رشد رمان فارسی و به کارگیری شیوه‌ها و عناصر تازه چون سیال ذهن مؤثر باشد. جریان سیال ذهن که از عمر آن در خود غرب صد سال می‌گذرد، با نهضت ترجمه و آشنایی با غرب وارد ایران شد. «*ملکوت*» بهرام صادقی به عنوان نقطهٔ آغاز رمان نو از این شیوه و زاویهٔ دید بهره برد. در *ملکوت* هرچند خاطرات در هم هستند و آنچه در فصل اول مطرح شده در فصول بعدی رها می‌شود تا در فصل آخر نویسنده آن را ادامه می‌دهد، اما زمان خطی و عینی همچنان نمود دارد و زمان ذهنی به گونه‌ای استفاده نشده که سبب سرگردانی و ابهام در متن داستان شود. حضور زمان تقویمی باعث شده *ملکوت* دچار کژتابی-هایی شود و البته از آن‌رو که جزو آثار پیشگام محسوب می‌شود این کاستی‌ها امری طبیعی است.

گلشیری در *شازده احتجاب* و *آیینه‌های دردار* به عنوان نمونه‌های خوب رمان نو فارسی این مؤلفه را به گونهٔ ابتکاری و با استفاده از هر سه شیوه روایت سیال ذهن به کار برده است. تداعی معانی و لایه‌های ذهن در هر دو رمان مشهود است. دانایِ کلِ محدود و سپس شیوه حدیث نفس و تک‌گویی درونی همراه با تداعی ذهنی در *شازده احتجاب* پررنگ‌تر است و حدیث نفس و سپس دانای کلِ محدود و تک-گویی درونی در *آیینه‌های دردار* نمود بیشتری دارد. گرچه گلشیری خود را محدود نکرده و این سه شیوه را گاه در هم آمیخته و گاه مرز بین آنها را درنوردیده است و همین تشخیص آن را بر خواننده دشوار کرده است. سیال ذهن گلشیری به گونه‌ای است که گرچه فهم متن را با دشواری مواجه می‌کند، چنانکه خوانندهٔ ناآشنا

برای درک متن و دریافتن زاویهٔ دید و منسجم کردن خاطرات گاه باید دوباره داستان را بخواند، اما سهمی هم برای خواننـده در داستان قائل می‌شود و پیوند زمان‌ها را بر عهده او می‌گذارد و به معنای واقعی جریان سیال ذهن را نشان می‌دهد.

منابع

اسحاقیان، جواد (۱۳۸۶). *راهی به هزار توی رمان نو در آثاری از کوندرا، ساروت، روب گریه*. تهران: گل آذین.

اسدی، علیرضا و لطیفیان، سارا (۱۳۹۴). «بررسی جایگاه جریان سیال ذهن در داستان‌های شازده احتجاب و به سوی فانوس دریایی». کنفرانس بین‌المللی ادبیـات و پژوهش‌های تطبیقی در آن.

ایزدیار، محسن و عبدالرضایی، سامان (۱۳۸۴). «ذهن و قلمرو آن در داستان آیینه‌های دردار». *مجله زیبایی‌شناسی ادبی* دانشگاه اراک، شماره ۱، صص ۱۷۶-۱۸۹.

بزرگ بیگدلی، سعید؛ آراسته، زهرا و سنگانی، فرهاد (۱۳۹۲). «نقد و بررسی رمان ملکوت بر طبق مؤلفه های رمان مدرن». *همایش پژوهش-های زبان و ادبیات فارسی*، شماره ۷، صص ۱۰۷۰-۱۰۸۳.

بزرگ‌نیا، کامران (۱۳۷۷). «وسوسهٔ مرگ فکر مرگ»، *خون آبی بر زمین نمناک*. حسن محمودی. تهران: آسا.

بیات، حسین (۱۳۸۷). *داستان‌نویسی جریان سیال ذهن*. تهران: علمی فرهنگی.

حسن‌زاده میرعلی، عبدالله و انصاری، نیلوفر (پاییز ۱۳۹۶). «بررسی جریان سیال ذهن در آیینه‌های دردار هوشنگ گلشیری». *رخسار زبان*، سال اول، شماره ۲، صص ۵-۲۹.

حسن‌لی، کاووس و قلاوندی، زیبا (بهار و تابستان ۱۳۸۸). «بررسی تکنیک‌های روایی در رمان شازده احتجاب هوشنگ گلشیری». *ادب پژوهی*، شماره ۷ و ۸، صص ۷-۲۵.

داد، سیما (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید.

زرشناس، شهریار (۱۳۸۹). *پیش درآمدی بر رویکردها و مکتب‌های ادبی*، دفتر دوم از رئالیسم تا ادبیات پسامدرن. چاپ دوم. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی.

صادقی، بهرام (۱۳۷۷). «گفت و شنودی با بهرام صادقی». *خون آبی بر زمین نمناک*. حسن محمـودی. تهران: آسا.

ـــــــــــــ (۱۳۹۰). *ملکوت*. تهران: پارس بوک.

طاهری، فرزانه و عظیمی، عبدالعلی (۱۳۸۰). *همراه با شازده احتجاب*. تهران: نشر دیگر.

گلشیری، هوشنگ (۱۳۹۳). *آیینه‌های دردار*. چاپ ششم. تهران: نیلوفر.

ـــــــــــــ (۱۳۶۸). *شازده احتجاب*. چاپ هشتم. تهران: نیلوفر.

ـــــــــــــ (۱۳۷۸). *باغ در باغ* (مجموعه مقالات). تهران: نیلوفر.

ـــــــــــــ (۱۳۸۰). *نیمهٔ تاریک ماه* (داستان‌های کوتاه). جلد اول، صص ۳۸۷ و ۲۳۱.

محمدی، سایر (۱۳۸۰). *هر اتاقی مرکز جهان است*، (گفت‌وگوهایی با اهل قلم). تهران: نگاه.

میرصادقی، جمال (۱۳۸۰). *عناصر داستان*. تهران: سخن.

میرعابدینی، حسن (۱۳۷۷). *صد سال داستان-نویسی در ایران*. تهران: چشمه.

Baker, Rachel (1952). *Sigmund freund*. New York, jullian mesney. pp.80-102.

Freud, Sigmund (1979). *Freeassociation*. The stream of consciousness technique in the modern novel. Edited Steinberg. London: Kennikat Press. pp. 46-50.

surmelian, Leon Z. (1969). *Techniques of fiction writing measure and madness*. Garden city, ny: Anchor.

prince, Gerald (2003). *A Dictionary of narratology*. lincoln university of nebraaska.